Art & Language

Séminaire ***Philosophie du langage***

Fabien Vallos
année 2016-2017
Master

École nationale supérieure de la photographie Arles
Centre de Recherche Art & Image CRAI
Laboratoire **Fig.**

Séminaires 2016-2017

Contribution à une philosophie critique de l'œuvre III
Pour une théorie critique de l'image
Art & language

Ouvrir le séminaire. Il porte sur la crise de l'œuvre et principalement sur les relations *textes & images* en ce qu'elles sont exemplaires pour comprendre la crise de l'œuvre et la crise du *poème*. En somme des signes nous indiquent depuis quelques décennies que quelque chose a lieu entre les deux, ou plus précisément entre l'épreuve des deux. Nous avions proposé un paradigme, l'ouverture du *Musée d'art moderne, Département des Aigles* de Broodthaers (1968) comme un des signes emblématiques qui annonçait cela. Il nous faut maintenant penser la crise de la relation *texte & image* plus profondément.
I. Que signifie pour nous – modernes et post-modernes – l'interruption de la technique dans l'épreuve de l'œuvre (*poétique ou plastique*)? Il faut pouvoir penser cette interruption au moins de deux manières : d'abord comme inachèvement et ensuite comme inaccomplissement de l'idée d'un bien-fait. Pour cela il nous faut repenser le concept de *teknè* et la manière avec laquelle il a été arraisonné au concept d'œuvre. Or il convient de voir que pour nous modernes reste encore impensé ce que pourrait signifier un *s'y connaître en quelque chose qui consiste à produire (teknè)*. II. En conséquence de l'inaccomplissement de l'œuvre, il nous faut pouvoir penser ce qui eut lieu et ce qui a lieu pour la pensée de l'opérativité. L'enjeu de la pensée moderne se situe alors du côté de l'opérativité comme effectivité et comme puissance de mise en œuvre, plutôt que comme perte de la puissance de la séparation de l'œuvre. Il nous faudra alors interpréter ce qui a eu lieu comme geste performatif pour maintenir cette puissance. Il nous faudra encore interpréter la crise immense qui se situe à cet endroit entre le geste performatif qui conduit au poème ou à l'image. Il y a, ici, des conséquences ontologiques et matérielles immenses. III. Que signifie pour nous l'énoncé de l'instabilité de ce que l'artiste

moderne nomma (nous le laissons volontairement en français) un *prêt-à-faire* ou un *prêt-à-l'usage*. Ce point suppose que nous puisons penser l'épreuve du *ready-made* mais aussi ce que signifie un *faire* inclut dans une pensée de la réception et enfin de penser ce que signifie pour nous le terme *usage*. Ce travail est fondamental parce qu'il permet de joindre à la fois une théorie de l'œuvre et de la réception. IV. Que signifie la réalisation d'une philosophie critique de la métrique ? À la fois d'établir une archéologie critique du concept de « *mètre* » mais aussi d'en penser les conséquences pour la technicisation générale et systématique des gestes de l'œuvre. Il s'agit donc de penser que la critique de la *teknè* que doit penser le contemporain, nécessite une interprétation de ce qui a contraint l'épreuve de l'œuvre. Or l'épreuve de la modernité va consister à se défaire peu à peu de ces contraintes et à éprouver une phase profondément critique (Vallos 2016). Si nous parvenons à penser après Agamben (2002) ce que signifie une philosophie critique de la métrique, alors nous serons en mesure de penser ce que signifie, et l'œuvre contemporaine, et pourquoi il y a une relation possible entre ce que nous nommons le texte et ce qui est nommé image. V. Ce que signifie le principe d'insincérité tel qu'il a été proposé par l'artiste Broodthaers consiste à bouleverser de manière parodique et satirique l'idée que le poétique n'est pas « rentable » tandis que l'art dit « plastique » le serait. Nous avons largement envisagé cette proposition l'année précédente (séminaire III). VI. La crise de l'œuvre doit pouvoir encore se penser à partir de ce que nous pourrions indiquer comme étant une phénoménologie des intensités (De Francesco 2015, Garcia 2016), que nous pourrions aussi nommer une phénoménologie des usages. Cela renvoie d'abord à ce que nous énoncions en II., à savoir la puissance du

performatif et donc, par conséquent, ce qui importe est alors, contextuellement, la puissance d'une intensité particulière et singulière. Cela détermine alors un champ critique de la réception complexe et profondément instable puisqu'il s'agit à la fois de penser l'œuvre comme étant non répétable et comme étant profondément circonstancielle. À partir de cela il fait penser deux champs complexes : le premier consiste à penser l'œuvre à partir d'une ontologie modale, c'est-à-dire d'une interprétation de ces modes d'apparition (Agamben 2015) et le second à partir d'une théorie complexe des usages. Si nous admettons que le concept d'usage est un concept central pour la pensée et en même temps un élément occulté, alors il nous importe d'en montrer les enjeux pour l'œuvre contemporaine. VII. L'œuvre entretient alors une situation complexe avec la philosophie parce qu'il faut observer un phénomène exemplaire pour l'épreuve de la pensée : l'œuvre est apparue (pensée antique) au centre de tous les systèmes de la pensée, puis elle s'en est excentrée pour des problèmes d'ontologie et d'interprétation métaphysique de la puissance. Puis les modernités (la modernité positive et la modernité critique) a décidé de replacer au centre de la pensée l'interprétation de l'épreuve de l'œuvre au point que la philosophie n'a cessé depuis plus d'un siècle de regarder, de penser et d'interpréter l'œuvre dite d'art. Or il s'avère que pour la pensée strictement contemporaine il ne s'agit plus pour le philosophe de travailler comme un observateur de l'œuvre, mais bien avec l'œuvre. Cette différence est fondamentale et demandera alors de repenser à partir de l'idée de la fin de la philosophie, c'est-à-dire après avoir pensé la crise de l'ontologie. Ce qui suppose enfin, par voix de conséquence, qu'il n'y a pas de différence ontologique entre les modes opératoires : tout au plus une différence modale. VIII. Enfin que signifie

pour nous l'élaboration d'une critique parodique de l'esthétique telle que la prépare Broodthaers dans ce qu'il nomme une «*formule de séduction*», à savoir une parodie d'une pensée esthétique occidentale qui allie le principe d'admiration de soi aristotélicien et le principe feint du «plaisir désintéressé» kantien ? C'est cette question qui nous mènera progressivement à penser cette relation complexe entre *texte* & *image*, entre ce qui est censé dire et ce qui est censé montrer.

Séminaire 2016-2017.
Fig. (Figure, Image, Grammaire)
II. Séminaire : Introduction

« Nous espérons que notre formule
"désintéressement plus admiration" vous séduira »
Marcel Broodthaers, *Département des Aigles*,
lettre du 7 sept. 1968

« και φιλοσοφωτερον και σπουδαιοτερον
ποιησις ιστοριας εστιν
*c'est pourquoi la poésie et la philosophie sont
plus 'zélées' que l'histoire* »
Aristote, *Poétique* 1451b6

Il nous faut reprendre le cours de notre séminaire qui porte, pour cette année encore, sur les relations complexes, occultées et mésinterprétées entre images et textes. Ces relations sont issues d'une longue histoire idéologique de l'interprétation de la puissance de représentation et surtout de l'interprétation de la puissance d'opérativité (1). Pour cela nous devons passer par une archéologie des concepts qui permettent l'interprétation de cette relation occultée entre texte et image.

La première hypothèse que nous avons levé est que la pensée occidentale a consisté en un oubli du poétique en le transformant méthodiquement en

1. Nous avions émis l'hypothèse (Vallos 2016) que l'apport fondamental de l'Occident à la pensée est une manière particulière de saisir le réel en tant qu'il est inappropriable par l'être qui est en cela limité dans sa manière de percevoir les événements du monde. C'est alors en ce sens que fut inventer l'idée d'une *teknè* en tant que *s'y connaître en production* soit qu'elle relève du vivant matériel, soit qu'elle relève d'une épreuve du commun qui consiste à appréhender notre position en monde. C'est cela que nous nommons art et c'est cela que nous pouvons indiquer de la manière suivante : *s'y connaître en production en tant qu'elle est une manière de canaliser le réel*. L'enjeu est donc capital puisqu'il s'agit d'opérer un contrôle sur la production à la fois des techniques de canalisation du réel et sur ce qui proprement « sort » de ces canaux en tant que réalité.

2. Aristote, *La poétique (bibla ta poiètikè teknè)*.

3. A. G. Baumgarten, *Æsthetica*, 1770 : « l'esthétique est la science de la connaissance sensible ».

système technique (2) et en système esthétique, c'est-à-dire dans la codification et l'institutionnalisation des mode de production (3). Ce qui a alors consisté à transformer le poétique en système technique de contraintes imposées (presque à vide) sur le langage verbal. Et puisque les processus de mise en forme *plastique* relevaient eux aussi de contraintes, il était alors facile de fonder une relation technique des deux modes (textes et images) sur l'épreuve de la contrainte tout en les opposant de manière définitive, autoritaire et ontologique en insistant sur le fait qu'il ne pouvait s'agit fondamentalement des mêmes contraintes (4).

Nous avions émis comme deuxième hypothèse que ce que nous nommons modernité philosophique a précisément consisté à créer une opposition forte à ce système. Est moderne celui qui pense la fin de la poésie (et pas seulement le poème) comme système de contraintes. Nous avions à partir de cela ouvert l'interprétation de la fin de la *Lettre sur l'humanisme* de Heidegger en tant qu'il nous fallait penser l'hypothèse que le *dernier élément d'aventure* pour l'être consisterait en la *poésie*. Cela signifie qu'il s'agira d'une crise historique de l'être en tant qu'il faudra dépasser l'idée d'une métaphysique des contraintes (5).

L'hypothèse suivante consiste alors à penser ce qui tient de cette crise de l'être et de comprendre que l'enjeu de la pense philosophique est l'interprétation de l'œuvre – interprétation des modalités de l'opérativité – en vue de penser le lieu de l'être. Si l'oublie de la poésie a entrainé aussi l'oublie de l'être, l'interrogation sur l'opérativité est une tentative de penser la relation désoccultée

4. Sur l'ontologie de cette dissemblance entre texte et image, il faut parvenir à penser que l'Occident s'est attaché à la *teneur ontologique de la contrainte plus qu'aux conséquences que ce système imposait à l'être*. Il s'agit donc à la fois d'un oubli de la poésie (comme interrogation sur le réel) et d'un oubli de l'être (comme celui qui interroge). C'est ce point qui demande la plus grande analyse pour parvenir à comprendre l'impossible fondation de cette *différence inappropriable*. Le travail essentiel de la pensée va consister à réaliser une archéologie de ce passage complexe.

5. Voir pour cela séminaire IX (22.03.2016) et X (29.03.2016) et l'ensemble des documents gravitationnels.

de l'œuvre à l'être. Ce qui constitue alors le lieu de notre interrogation est l'idée que l'instabilité fondamentale de la teneur modale de l'œuvre est le lieu de l'être.

Nous avons ensuite supposé une quatrième hypothèse qui consiste à penser qu'il faut cesser les lectures historiques du réel et de l'œuvre (6).

Nous avons enfin pensé une cinquième hypothèse qui part de l'idée qu'il y a deux relations silencieuses encore fondamentalement impensées : celle de la *teknè* et de la *poïèsis* en tant que la *teknè* a le sens d'un *s'y connaître en production*, et celle du *réel* et de la *teknè* en tant qu'il y a ici un péril pour l'être.

Pour cela il faut alors penser le tournant. Nous avions proposé de regarder du côté d'Aristote et d'une proposition écrite en 1451b6 de la *Poétique* (7). Penser le tournant c'est alors penser la fin de l'histoire (c'est-à-dire la fin de la tyrannie des *arkhè* et pensée alors une relation entre philosophie et poésie, ce qui serait le cœur de tous les dispositifs de la pensée contemporaine. Le tournant doit être entendu comme achèvement de la philosophie et de la poésie : achèvement ne signifie pas la fin comme un arrêt, mais simplement que nous achevons une manière particulière historique et ontologique de penser l'œuvre er le poème. Ce qui signifie alors que ceux qui ont rendu occulte la relation *teknè poïèsis* ont instrumentalisé la production et l'oéprativité de sorte qu'il s'agisse de réaliser un triomphe de l'équipement du monde soumis à la commande. C'est cela le travail de la pensée et surtout de la relation essentielle à l'œuvre.

Il faut alors penser une fin de la poésie, c'est-à-dire un tournant. C'est-à-dire penser après ce

6. Ce point est fondamental et il demande une déconstruction du concept d'histoire pour que puisse advenir un espace de l'usage comme historialité. En somme que se passe-t-il si l'œuvre est pensée historialement et non historiquement ?

7. « Philosophie et poésie sont plus zélées que l'histoire »

renversement et comprendre ce qui prépare à la possibilité de cette crise de l'opérativité. Agamben (*La fin du poème*, 2002) l'avait proposé à partir de six champs de recherche que l'on peut synthétiser de la manière suivante : le dualisme tragédie-comédie, l'épreuve du vécu, le concept de manière, l'achèvement du dualisme son-sens, le vernaculaire et la présente crise historiale de l'être. (8)

J'ai proposé (Vallos 2016 p. 107-128) la constitution d'une archéologie de cette relation au poétique et l'occultation de son sens. J'avais proposée douze valeurs idéologico-esthétiques qui ont contribué à toujours plus affirmer l'occultation du sens du poème et à le résoudre sous la forme d'une épreuve technique. Ces douze valeurs sont les suivantes : un espace moral du rythme ; ce qui matériellement s'informe ; un système technique de rassemblement ; un processus transformant (comptable); un processus arhythmique et arithmétique; une technique ; un dispositif ; un renversement technique du continuum du vivant; une finalité en vue de la suffisance du plaisir; un devoir-faire (calcul et ajustement) ; un processus politique (comme mesure et comme espace éthique de l'inquiétude) et enfin un processus hymnique (9). J'avais enfin proposé trois ouvertures critiques : le concept d'excès, celui d'achèvement et celui de philosophie. À cela enfin nous proposons une série d'interrogations pour le séminaire :

1. l'interruption technique (comme inachèvement et comme mal fait)

2. le caractère performatif et les théories de la réception

3. le caractère instable du *prêt-à-faire* et du *prêt-*

8. GiorgioAgamben, *La fin du poème*, Circé, 2002. Voir le séminaire X

9. F. Vallos, *Chrématistique & poïèsis*, éditons Mix. 2016. Voir le document en annexe.

à-l'usage

4. une philosophie critique de la métrique

5. le principe d'insincérité

6. une phénoménologie des intensités (ou plutôt les usages)

7. une relation avec la philosophie (fin de l'ontologie)

8 une critique radicale de l'esthétique (parodie de la formule de séduction)

8 novembre 2016

Séminaire 2016-2017.
Fig. (Figure, Image, Grammaire)
XIII. Séminaire : interruption de la *teknè*

« και φιλοσοφωτερον και σπουδαιοτερον ποιησις ιστοριας εστιν
c'est pourquoi la poésie et la philosophie sont plus 'zélées' que l'histoire »
Aristote, *Poétique* 1451b6

« *Wo aber Gefahr ist, wächst*
Das Rettende auch. »
Friedrich Hölderlin, *Patmos*, 1807

« Le parlé à l'état pur est Poème »
Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*

I. Que signifie pour nous – modernes et post-modernes – l'interruption de la technique dans l'épreuve de l'œuvre (*poétique ou plastique*) ? Il faut pouvoir penser cette interruption au moins de deux manières : d'abord comme inachèvement et ensuite comme inaccomplissement de l'idée d'un bien-fait. Pour cela il nous faut repenser le concept de teknè et la manière avec laquelle il a été arraisonné au concept d'œuvre. Or il convient de voir que pour nous modernes reste encore impensé ce que pourrait signifier un s'y connaître en quelque chose qui consiste à produire (*teknè*).

Ce troisième séminaire prend en charge la tentative d'interprétation de ce que nous nommons la rupture technique dans l'épreuve moderne de l'œuvre. Mais pour cela nous devons reposer l'idée de ce que signifie un continuum idéologique entre poièsis et tekné.

Ce continuum a été fixé d'abord d'un point de vue théorique dès lors qu'il faut penser une catégorisation des agir et leur justification métaphysique et politique (1). Il a été ensuite fixé d'un point de vue logique comme conséquence d'une « augmentation » du dispositif par la *teknè*. La *teknè* est alors entendue comme un s'y « connaître particulier en agir » de sorte que nous puisons augmenter la puissance manquante au *poïètique*. (2).

Par conséquent il y eut (et se maintient) un arraisonnement systématique de la poétique à la technique de sorte même que nous en oublions le terme qui dit et pense l'œuvre pour ne garder que le terme qui dit la *teknè* (*ars*). Dès lors et en conséquence de ce que nous nommons l'*oubli du poétique* a eu lieu une hyper technicisation du poétique comme système de contraintes imposé à la fois sur les agir poétiques, plastiques et iconiques.

Enfin et en conséquence de cet oubli du poétique et de l'épreuve d'une ontologie des contraintes, s'ouvrent alors pour la pensée occidentale ce que nous nommons économie, à savoir une économie poétique, une économie plastique et surtout une économie iconique (3).

En ce sens l'histoire de l'art se scelle alors dans l'oubli de l'œuvre comme transformation en dispositif technique et en système économique.

L'oubli du poétique signifie que le cheminement de la pensée occidentale a donc été l'occultation

1. Puisqu'il s'est agi pour la pensée antique de déterminer une tripartition de l'agir, il a fallu aussi en penser les solutions de continuité, autrement dit les ruptures. Elles ont été pensées à partir de la problémattique puissance de finalisation (*autarkhéia*) : voir *Ét. Nic.* X.7. Cela signifie qu'est puissant (*energéia*) ce qui peut être pour soi l'affirmation d'un dispositif autonome, suffisant et finalisé (*aut'arkhéia = soi-même-commencement-commandement*). Dès lors si l'agir est *autarkhès* il peut produire des *arkhètupoi* (= *figures-du-commencement-commandement*). Ce qui est alors reproché à la *poïèsis* c'est de ne pas posséder cette puissance de se déterminer en propre comme fondement de sa propre puissance.

2. *Teknè* signifie s'y connaître en produire de tel sorte que nous puissions finaliser la *poïèsis* comme interrogation en production stable. Mais la *teknè* signifie aussi précisément ce savoir qui consiste à canaliser le flux en réel et à le transformer en réalité. C'est le sens précis de *ars* et de l'interprétation du concept de *teknè* pour la pensée moderne. Est technique ce qui à la fois conduit la chose à devenir un système et à la fois la conduit à devenir un canal (une *conduite*) du réel.

3. Le concept d'économie tel qu'il nous est laissé par la patristique signifie quelque chose comme « la gestion et l'administration de ce qui est visible » (Marie-José Mondzain). Or pour « gérer et administrer » le visible il faut pour cela procéder à la création de nombreuses contraintes et de nombreux dispositifs techniques. Voir à ce propos : [http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/OIKONOMIA.HTM] et le chapitre II «économie iconique» de l'ouvrage *Image, icône, économie*, Seuil, 2000.

volontaire du sens du poétique comme manière particulière d'interroger le réel par le *pro-duire* en le transformant définitivement soit en production (c'est-à-dire le calcul de ce qui est obtenu par la transformation) soit en système clos de contraintes (on calcule alors la quantité et la puissance de ces contraintes).

Le concept d'ontologie des contraintes signifie qu'il a été placé au cœur des dispositifs de l'agir une propriété fondatrice et archétypale des contraintes. L'histoire de la pensée et l'histoire de l'art devient alors une interminable interprétation et un interminable calcul de l'effectivité des contraintes. Mais dans ce travail s'opère un oubli double, celui de la puissance de la pensée et de l'agir (*théôria* et *poïèsis*).

Le concept d'économie, poétique, plastique et iconique, signifie qu'il faut faire entrer l'épreuve de l'œuvre dans un dispositif de gestion du calcul et de l'effectivité. L'arraisonnement des trois comme oubli du poétique est le lieu de la pensée moderne de la déconstruction et des crises propres de l'histoire moderne de l'art.

Ce que nous nommons modernité consiste précisément en la tentative d'un abandon de la technicisation de l'œuvre et de son absorption dans un dispositif économique. Est moderne une tentative de déconstruction de l'oubli du poétique. Pour cela est moderne une tentative d'interruption de la technicisation de l'œuvre. Elle fonctionne alors à partir de trois cheminements conjoints : une tentative de l'épreuve de la *poïèsis* et de l'*épos* (4), l'épreuve de l'inachèvement comme rupture

4. Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, Gallimard, 1988 et *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard 1987. Voir aussi Marlène Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Vrin, 1990 et Marc Froment-Meurice, *Poétique de Heidegger*, éditions Galilée, 1996.

l'épreuve d'un inaccomplissement technique et de rupture d'une instrumentalisation

La tentative de l'épreuve de la *poïèsis* et de l'*épos* signifie qu'il s'agit pour la pensée moderne de repenser deux choses essentielles : d'abord le sens originel (5) du terme *poïèsis* comme un processus illimité d'interrogation sur l'événementialité du monde. *Poïèô* c'est fabriquer par soi-même et prendre en compte un *poios*, c'est-à-dire une interrogation. C'est précisément cela le sens du concept d'oubli du poétique, c'est l'occultation de ce processus illimité de fabrique par la technique (6). Il s'agît encore pour la pensée moderne de repenser le sens de la différence fondamentale entre les termes *logos*, *muthos* et *épos*, qui disent tous les trois quelque choses de l'épreuve de la parole dans une tension dynamique entre arraisonnement, discursivité et expressivité (7). C'est l'ensemble de ces termes qui fonde l'épreuve de la langue et qui fonde l'épreuve de l'œuvre dite poétique (8). Or plutôt que de laisser advenir l'expérience dynamique de cette différenciation, nous avons préféré tenir l'ensemble dans des conduites spéciales et techniques. Ce qui est alors moderne est cette tentative de faire à nouveau l'épreuve de cette dynamique à partir de l'expérience de l'œuvre (9).

L'épreuve de l'inachèvement signifie qu'est moderne ce qui présuppose ce rapport, en ce qu'il permet ne pas faire cesser la puissance illimité de ce qui est pensé comme poétique. Il est alors possible d'admettre cinq formes :

- inachèvement technique (rupture du processus technique) : le processus créatif ne « conduit » pas idéalement les dispositifs techniques « admis »

5. « Originel » signifie ici tel qu'il a été pensé avant qu'il ne fut technicisé. Il ne signifie donc pas fondateur mais pensé comme ce qui a été délibérément occulté pour des raisons techniques idéologiques et politiques.

6. Voir à ce propos trois textes : le chapitre (quatrième journée) sur le poème et la langue paulinienne in Agamben, *Le temps qui reste*, Rivages, 2004 [https://monoskop.org/File:Agamben_Giorgio_Il_tempo_che_resta_un_commento_alla_Lettera_ai_Romani_2000.pdf], voir encore l'ouvrage *La fin du poème*, Circé, 2002 et Vallos, *Chrématistique & poïèsis*, éd. Mix., 2016, ch. II, 10 (en ligne). On pourra encore se référer au séminaire d'Agamben sur la liturgie et la performance : https://archive.org/details/DeLaLiturgieALaPerformance

7. Nous traduisons *logos* par *arraisonnement*, c'est-à-dire une manière particulière de sélectionner et d'arranger les éléments, *muthos* par *discursivité*, c'est-à-dire une manière particulière de constituer un discours en vue de construire un récit et *épos* par *expressivité* (ce ce qui est le plus difficile à traduire), c'est-à-dire une manière particulière de construire par la langue l'épreuve du monde. Il faudrait encore ajouter le terme *poïèsis* comme manière particulière de poser l'interrogation sur le monde.

8. Voir note 4.

9. Ce sera précisément le travail de Walter Benjamin et celui de Heidegger. Déconstruire cette opposition idéologique entre le discours arraisonnant et le discours poétique.

comme nécessaire à finaliser l'œuvre. (10)

- inachèvement sous la forme de l'incomplétude (versionnabilité et variation) : le processus créatif prend le parti d'une « conduit » par version ou variation de l'œuvre de sorte qu'elle ne puisse advenir à une stabilité (11). Il faudrait par ailleurs noter que ce principe est certainement le plus ancien et plus utilisé dans l'histoire, de manière parfaitement lisible ou au contraire de manière particulièrement cryptée (du trobar clus au variation de l'œuvre baroque)

- inachèvement comme rupture (cessation ou destruction) : le processus créatif est simplement volontairement ou non interrompu (12).

- inachèvement conceptuel (réclame une opérativité modale tierce) : le processus créatif réclame dans sa conduite (mais ne se fait pas imposer comme il est classiquement pensé) une opérativité tierce qui vient non pas « achever » l'œuvre mais la « réaliser » pour un temps défini sous un mode particulier. cela ouvre alors à une profonde pensée modale de l'œuvre. Elle n'acquiert jamais de stabilité mais différents « modes » de réalisation en fonction des opérateurs. Ce qui signifie alors que le concept d'art n'existe pas, mais qu'existe alors une gradualité des conduites (artistisation, non activation, des-artistisation et ré-artistisation), qu'existe une puissance ontologie modale et enfin qu'existe une phénoménologie des intensités essentielle pour la compréhension du processus de réception (13).

- inachèvement projetant (performativité) : le processus créatif est projeté dans l'épreuve d'une performance pour, possiblement, avoir lieu. Ce processus en somme résume et absorbe les quatre

10. La liste pourrait être infini, mais nous pourrions citer, les ruptures métriques chez Hölderlin, les ruptures harmoniques des pièces atonales de Liszt, les ruptures thématiques chez Courbet ou les ruptures de perspective chez Puvis de Chavannes, etc.

11. Ici encore, citons pour l'exemple la versionnabilité de l'écriture des hymnes de Hölderlin, la versionnabilité des sonates à formant de Boulez, la versionnabilité du motifs des meules chez Monet, la versionnabilité du processus de lecture du *Livre* de Mallarmé, la versionnabilité des statements de l'art conceptuel, etc.

12. Ici encore, à titre d'exemple citons le *livre brûlé* de Rabbi Nahman de Baslav, *L'Homme sans contenu* de Muzil, la *Symphonie n°10* de Malher (version de Cooke), etc.

13. Ici encore citons *Un coup de dé* de Mallarmé, 1898 [« avant de s'arrêter | à quelque point dernier qui le sacre (… puisque….) Toute Pensée émet un Coup de Dés], et encore le processus duchampien de l'achèvement par le spectateur (voir le texte en ligne sur le séminaire VI-VII-VIII) ou encore à des objets plus problématiques comme *tu m'* de Marcel Duchamp (http://www.revue-geste.fr/articles/geste5/GESTE%20 05%20-%20Ralentis%20-%20Perret.pdf) où l'œuvre est laissée à un peintre d'affiche, ou encore l'œuvre *Telephone Pictures* de Moholy-Nagy, 1924 ou l'exposition *Art by Telephone* de Jan van der Marck en 1969, etc.

précédent. En revanche il ouvre à une conclusion fondamentale qui est que la teneur de l'œuvre ne se situe au fond pas ailleurs que dans la modalité et la performativité. L'erreur de la pensée occidentale aura été de vouloir penser l'œuvre à partir d'une ontologie classique, c'est-à-dire à partir d'une pensée métaphysique de l'être stable du poème. Or si l'on advient à une fin de la métaphysique il faut alors advenir à une fin du poème pour pouvoir comprendre ce qui a été nommé « oublie du poétique ». C'est cette faille qui fonde – c'est notre hypothèse – la modernité, et sa première crise a consisté à destabiliser l'ontologie technique qui a été incrustée dans l'œuvre. Pour cela il nous faut penser ce que peut être une ontologie modale de l'œuvre.

20 novembre 2016

Séminaire 2016-2017.
Fig. (Figure, Image, Grammaire)
XIV. Séminaire : effectivité

« και φιλοσοφωτερον και σπουδαιοτερον ποιησις ιστοριας εστιν
c'est pourquoi la poésie et la philosophie sont plus 'zélées' que l'histoire »
Aristote, *Poétique* 1451b6

« *Wo aber Gefahr ist, wächst Das Rettende auch.* »
Friedrich Hölderlin, *Patmos*, 1807

« Le parlé à l'état pur est Poème »
Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*

II. En conséquence de l'inaccomplissement de l'œuvre, il nous faut pouvoir penser ce qui eut lieu et ce qui a lieu pour la pensée de l'opérativité. L'enjeu de la pensée moderne se situe alors du côté de l'opérativité comme effectivité et comme puissance de mise en œuvre, plutôt que comme perte de la puissance de la séparation de l'œuvre. Il nous faudra alors interpréter ce qui a eu lieu comme geste performatif pour maintenir cette puissance. Il nous faudra encore interpréter la crise immense qui se situe à cet endroit entre le geste performatif qui conduit au poème ou à l'image. Il y a, ici, des conséquences ontologiques et matérielles immenses.

1. rupture de la *teknè*, donc rupture de la possibilité du jugement par un système du bon et mouvais agir.
2. l'œuvre se saisit à partir de différentes versions et de différents modèles.
3. l'œuvre est stopée.
4. l'œuvre ne peut advenir à l'œuvre sans le recours à un tier (spectateur).
5. l'œvre se «projette» dans un devenir *différent*, dans ce que nous nommons *performance*.

Pour penser cela nous avions proposer de penser le concept d'inaccomplissement. Nous avions alors proposer cinq formes : 1. l'inaccomplissement technique ; 2. l'incomplétude (qu'il faut entendre comme versionnabilité et comme variation) ; 3. la rupture (c'est-à-dire la cessation et la destruction) ; 4. l'inacomplissement conceptuel (c'est-à-dire celle qui requiert une opérativité tierce) et enfin 5. ce que nous nommons un inacomplissement projetant (à savoir le performatif).

voir le séminaire XIII

L'ensemble de ces éléments perturbe la pensée de l'opérativité. En conséquence cela permet de réintégrer le concept essentiel de « moyen sans fin » dans l'œuvre. Or l'œuvre a toujours été déteminée ainsi depuis la pensée classique : comme entretenant un rapport dialectique avec la question de la finalité. Ceci est déterminant pour la pensée occidentale : il a fallu faire un choix radicale et séparer définitivement ce qui est *finalisé* de ce qui est *non-finalisé* et séparer radicalement ce qui « capable » de se finaliser et ce qui ne l'est pas. Ce qui signfiie que l'œuvre, pour être valable, pour être puissante, doit être achevée et doit être « finalisée ».

voir le texte de Giorgio Agamben, *Moyen sans fin*, trad. D. Valin, Payot et Rivages, 2002.

les Grecs pense le concept de capacité par l'*energéia*. cette capacité particulère les Grecs la nomment *autarkhéia*, c'est-à-dire être soi-même commencement-commandement.

Si l'œuvre ne devait plus être en capacité de se finaliser par l'un des cinq processus de rupture alors cela reviendrait à penser le sens du poétique. C'est cela que nous nommons *poiétique*.

La première conséquence consiste à devoir penser la nécessité de l'oubli *du poétique* comme sens d'un dispositif de contraintes opéré sur le langage verbal et *du poétique* pensé comme une métaphore pour dire que quelque chose s'apprente à l'épreuve

Nous savons depuis longtemps que la pensée occidantale a déclaré que l'œuvre (dite d'art) possède ontologiquement une efficience faible. C'est ce qu'ils ont interprèté par le terme *poïèsis.* Mais il faut comprendre que cette «faiblesse» ontologique est une interprétation morale. Cela signifie alors qu'elle est lié à l'interprétation de conduites qui visent à fixer une histoire de l'agir en vue d'un produire matériel et finalisable. Or ce que nous essayons de montrer est que le travail de la pensée et de philosphie a été de convaincre qu'il fallait penser toutes opérativités sur le même plan ontologique.

nous parlons des sens canonique défendu par les dictionnaires quant au poétique et à la poétique.

du poème en ce qu'il est relatif à un genre littéraire déterminé; enfin il s'agit d'oublier le sens de *la poétique* comme synthèse des règles de production de ces objets.

La *poésie* et le concept même de *poétique* doit pouvoir reprendre ce sens premier d'une opérativité singulière dont la finalité n'est pas la production d'un objet mais l'interrogation instable du *contexte* d'apparition de l'objet.

La pensée moderne a dû passer par l'épreuve de ce que nous nommons inaccomplissement pour réaliser ce revirement historique.

Or la question consiste premièrement à établir une archéologie de cet inaccomplissement et secondement à en comprendre son usage pour l'œuvre contemporaine. En d'autres termes, sommes-nous encore dans l'épreuve de cela? Dans quelle mesure? Et pourquoi semble-t-il que ce n'est plus ou pas interprété? Pour cela il nous faut envisager plusieurs réponses.

voir la glose marginale de la page 2

La première consiste à penser la puissance aristotélicienne de la morale et de la lecture morale de l'œuvre. Ce qui justifie la persistance du jugement sur l'œuvre et sa réception.

La deuxième consiste à penser que pour que cela advienne il faut admettre ce que nous nommons une *métousia* ou plus exactement une co-actorialité (artiste et récepteur). Cela signifie que les rôles définis strictement de l'artiste, du spécialite et du récepteur devienent alors profondément flous et archaïques. Or la puissance anti-moderne (la réaction) du contemporain a consisté à survaloriser l'opérativité du spécialiste et à faire passer celle du

il y a donc 4 sens à oublier :
- *poétique* comme système de contraintes sur le verbal
- *poétique* comme désignat un genre littéraire
- *poétique* comme métaphore de ce dispositif de conraintes
- *poétique* (n.f.) comme synthèse des règles.

si nous n'étions pas en mesure de penser cette proposition (c'est-à-dire de penser la puissance du *contexte*), il adviendrait alors un processus philologique littéral qui consisterait à tenter de penser et de « re-produire » la teneur origelle du contexte.
Cela supposerait trois conséquences :
- on bloque alors de manière autoritaire toute lecture de l'œuvre dans un dispositif de spécialistes (le musée, l'histoire de l'art, les dispositifs ontologiques, les sources archéologiques, les textes d'autorité, la puissance académique))
- dans ce cas on bloque et on prive toute possibilité d'une lecture contemporaine c'est-à-dire d'une lecture dont le contexte est alors déteminant de ce que nous nommons contemporain : est contemporain exclusivement ce qui fait advenir de manière conjointe lecture-œuvre-contexte. Si nous n'y pavenons pas alors l'œuvre demeure historique et bloquée.
- on produit alors une sphère d'une méta-artistisation : celle-ci consiste précisément à « reproduire » le contexte d'origine. Nous maintenons volontairement ce terme sous cette forme de sorte qu'il s'agit de faire entendre que ce qui a été nommé *mimèsis* ne se situe pas autrement que dans la tentative vaine de re-produire le contexte d'apparition originel de l'œuvre.

si l'Antiquité doit assujétir l'œuvre à la morale, la modernité le fait àavec la technique. Il faut imaginer que ce processu a été laissé en héritage par le monde antique.

récepteur du côté de la passivité (soit comme forme de « public » soit comme forme « d'ignorant »). Cela suppose alors que nous avons systématiquement à faire à une lecture idéologique de l'art.

La troisième consiste à interpréter la récupération de l'inachèement technique par une hyper spécialisation de la lecture (soit historique, soit technique, soit marchand).

La quatrième consite à penser la porosité des sphères de l'activité et la multiplication des zones d'apparition de l'œuvre.

La cinquième consiste à penser la puissance du perfomartif et à reconsidérer les enjeux de l'œuvre.

La sixième consiste à redéfinir la teneur d'immatérialité de l'œuvre.

«passsivité» est le cocnept essentielle de la pensée anti-moderne et réactionnaire. Nous mainteons le récepteur comme un être non-volontaire, non-compétent et non-spécialiste. Cette pensée est profondément anti-moderne et réactionnaire : il faut ajouter à cela une immense dégradation des processu de connaissance et des processus d'analyse. C'est état de fait devient alors une justification parfaite pour maintenir le récepteur dans un état de pure passivité.

Ce qui nous importe alors consiste à penser à la fois le concept d'effectivité (performatitivité) et d'immatérialité (*parergon*). En conséquence il nous faut alors penser la relation que l'œuvre entretient au regard (au spectateur et au récepteur) de sorte que soit mesurer cette double teneur : effectivité et immatérialité.

Que signifie effectivité ? Cela signifie que l'œuvre ouvre un processus qui n'est pas en mesure de s'achever. S'il devait s'achever alors cela cesserait *de facto* d'être une œuvre, simplement, pour devenir autre chose (un objet, un outil, une référence, une archives, etc.)

En revanche tout ce qui est « autre chose » s'il devait être ouvert à devenir un processus il continuerait à se maintenir comme *autre chose* (objet, outil, référence, archive) mais de manière « perturbée » en s'ouvrant à un devevir indéterminé (celui de l'art).

Nous proposons désormais de penser le performatif (et la performance, ce qui serait alors réducteur) à partir du concept d'effectivité, c'est-à-dire ce qui rend effectif ou plus précisément encore ce qui rend «actuel».
Nous proposons désormais de penser la teneur du contexte à partir du terme «immatériel» (cf les travaux de Lucy R. Lippard à Jacques Derrida à Anne Cauquelin). Ce qui est immatériel est le teneur instable du contecte que nous nommons ici *parergon* c'est-à-dire ce qui entoure l'œuvre, ce qui entoure l'effectivité.

Que signifie immatérialité ? Cela signifie qu'il est dès lors impossible de penser l'œuvre à partir de la nature ontologique d'un seul et unique support puisque ce qui détermine l'œuvre *œuvre* est son processus. *Tandis que l'objet est matériel et qu'il s'ouvre à la spéculation, l'œuvre est immatérielle et se ferme à la spéculation en s'ouvrant à l'effectivité.* C'est cela la dialectique de l'œuvre contemporaine.

2 janvier 2017

Séminaire 2016-2017.
Fig. (Figure, Image, Grammaire)
XV. Séminaire : usages.

« Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch. »
Friedrich Hölderlin, *Patmos*, 1807

« Le parlé à l'état pur est Poème »
Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*

« Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par sa nature),
parce que l'art n'existe que conceptuellement »
Joseph Kosuth, «Art after philosophy», 1969

III. Que signifie pour nous l'énoncé de l'instabilité de ce que l'artiste moderne nomma (nous le laissons volontairement en français) un *prêt-à-faire* ou un *prêt-à-l'usage*. Ce point suppose que nous puisons penser l'épreuve du *ready-made* mais aussi ce que signifie un faire inclut dans une pensée de la réception et enfin de penser ce que signifie pour nous le terme *usage*. Ce travail est fondamental parce qu'il permet de joindre à la fois une théorie de l'œuvre et de la réception.

Le concept de *ready-made* fut utilisé pour la première fois par Marcel Duchamp dans la lettre du 15 janvier 1916 à sa sœur Suzanne :

« Ici, à NY, j'ai acheté des objets dans le même goût [que le porte-bouteilles] et je les traite comme des "readymades", tu sais assez d'anglais pour comprendre le sens de "tout fait" que je donne à ces objets. Je les signe et leur donne une inscription en anglais. »

Affectionately, Marcel. The selected correspondence of Marcel Duchamp, Ludion Press, Ghent-Amsterdam, 2000, p. 43-44.

Se maintient alors pour nous le problèmatique concept d'instabilité « d'un art qui ne soit pas d'art ». L'enjeu du séminaire de tenter d'en proposer une lecture.

voir le texte de 1913 qui ouvre le chapitre «à l'infinif Spéculation » in *Duchamp du signe*, Flammarion 2013, p. 105.

Il s'agit alors de donner une définition au concept de ready-made : il s'agit d'un objet prêt à l'usage alors même qu'est suspendue sa fonction utilitaire de sorte que l'objet se trouve ainsi suspendu infiniment dans son instabilité

Il faut cependant noter que cette suspension n'est ni morale ni autoritaire (voir la fin du séminaire).

Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*. Écrits, réunis et présentés par Michel Sanouillet, Paris, Flammarion, 1975. Marcel Duchamp, *Le Processus créatif*, L'Échoppe, coll. "Envois", 1987. Marcel Duchamp, *Entretiens avec Pierre Cabanne*, Belfond, 1967 ; rééd. Allia, 2014. Didier Ottinger, *Marcel Duchamp dans les collections du Centre Georges Pompidou* Musée national d'art moderne, Paris, Centre Georges Pompidou, 2001. Arturo Schwarz, *The complete works of Marcel Duchamp*, New York, Delano Greenidge, 2000.

Mais il nous faut maintenant revenir sur le problème de l'usage et de ce ue nous nommons un *prêt-à-l'usage*. Que signifie de dire que l'art n'existe que conceptuellement tel que le pense Joseph Kosuth ? Cela qignifie que l'art existe en tant que projection théorétique et non en tant que donnée factuelle. Cela suppose que ce qui peut s'avérer être de l'art est une expérience théorétique de l'usage des langages.

Art conceptul. Une entologie, éd. Mix., 2008, p. 423-438. voir annexe.
«L'événement qui a permis d'entrevoir la possibilité de « parler un autre langage » qui fasse toujours sens en art, fut le premier *ready-made* non assisté de Marcel Duchamp. Avec cette intervention, l'art cessait de s'intéresser à la forme du langage pour viser le contenu même de ce qui était dit. Ce qui veut dire que Duchamp a fait de la nature de l'art, non plus une question de morphologie, mais une question de fonction. Cette translation en l'occurrence de «l'apparence » vers « la conception » marque le début de l'art «moderne» et de l'art conceptuel. Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par nature) car l'art n'a d'existence que conceptuelle.» *ibid.* p. 429.

Mais alors qu'est-ce que l'usage ? Une théorie des usages devraient alors s'intéresser soit à nos rapports à l'éhique soit à la techique. C'est le premier sens que nous lui donnerons, une sorte de synthèse dialectique entre rapports éthiques et techniques. C'est cela qui devrait déterminer pour nous ce que nous nommons conduites. Qu'est-ce qu'une conduite ? C'est une manière de mener ensemble des éléments (ce qui suppose précisément un rassemblement dialectique des positions éthiques et techniques. Que suppose une conduite ? Cela suppoe qu'il faut impérativement ouvrir l'agir à un dispositif dialectique. Cela supose alors qu'il s'agit d'en comprendre la structure et c'est cela que nous nommons une philosophie de l'usage. Il faut penser ce que signifie et ce que doit pouvoir signifier le terme dialectique. Il ne peut s'agir ni d'une dialectique de la preuve (vériconditionnalité) ni moins encore d'une dialectique suspensive (*katargia* ou dite dialectique moderne). Dans le premier cas cela consisterait à affirmer qu'il faille assumer un seul et unique usage comme relation unique entre éthique et technique : 1. cela produit alors l'affirmation autoritaire du code moral (transformation de l'usage en devoir-faire) ; 2. cela produit la transformtion des conduites sensibles en esthétique ; 3. cela produit enfin dans sa phase maximale ce que nous nommons la construction des hyper-systèmes et la transformation de la technique en hypostase (c'est-à-dire en fondement métaphysique). Dans le second cas il s'agirait de maintenir infiniment suspendu l'ensemble des usages de sorte que nous puissions à la fois les maintenir comme modèles (puissance passive) et à la fois revendiquer leur toujours

sens 1 : manière d'agir qui implique une fréquence et un impératif moral (*éthikè*)
sens 2 : fait de se servir de quelque chose qui implique un procédé (*teknè*).

Voir à ce propos l'ouvrage de Pierre-Damien Huyghe, *Commencer à deux*, éditions Mix. 2009.

La première de dialectique consiste à affirmer qu'une des propositions est vraie contre les autres considérées fausses et donc rejettées.
La seconde consiste à suspendre les propositions non d'actualité de sorte de pouvoir les ré-activer quand nécessaire. Cette forme dialectique et est celle de l'acumulation et de la suspension. Voir à ce propos le texte éponyme de Giorgio Agamben in *Le temps qui reste*, Rivages, 2000.

1. cela produit toute lecture et lecture historique (revendication d'une puissance du littérale) ; 2. cela produit l'infini possibilité de tout « état d'exception » ; 3. cela ouvre enfin à la transformation des usages en rituel et religiosité puisque cette puissance passive en maintenant la chose ainsi la prive de tout usage autre que sa forme rituelle. Or c'est cela que révèle le *ready-made*, une crise dialectique de l'usage : soit l'usage est confisqué parce que pensé faux soit parce qu'il est suspendu impuissant. Dans tous les cas cela suppose pour l'être une privation fondamentale de l'épreuve de l'usage et une confiscation puisque dès lors il est maintenant bloqué soit dans l'interdit moral soit dans l'interdit rituel. Mais alors comment est-il possible de penser cette relation dialectique ? Elle doit être penser en dehors de la privation et de la suspension et pouvoir advenir à partir de l'épreuve du context. Or notre hypothèse consiste à entendre que la définition de l'art se tient précisément ici : est considéré comme « art » ce qui permet de maintenir une interrogation sur la teneur dialectique des usages en ce qu'ils ne puissent ni échoir à la privation ni à la suspension. *Ready-made* est une des formes (majeure) de cette interrogation en ce que l'objet est maintenu non pas suspendu dans la forme impuisante de sa teneur mais au contraire dans la forme infiniment ouverte de cette teneur. Autrement dit l'œuvre doit être entendue (par-dela Duchamp) comme un prêt à l'usage. Si elle ne l'était pas elle sombrerait alors *de facto* dans un processus de privation (de l'usage et de la pensée) et de la suspension historique de ce qu'elle est. C'est pour cela qu'il nous faut maintenant nous « dégager » du principe duchampien pour penser

Voir à ce propos Giorgio Agamben, *Profanations*, Rivages, 2007.

ce que nous aimerions nommer dès lors un *prêt-à-l'usage* et que cet usage soit celui de l'œuvre en tant que art ou qui ne soit pas d'art. C'est ce que nous nommons philosophie critique de l'usage et c'est ce que suppose une nouvelle histoire des objets d'art en tant qu'*objets-prêts-à-l'usage*.

15 janvier 2017

Séminaire 2016-2017.
Fig. (Figure, Image, Grammaire)
XVI. Séminaire : critique de la métrique.

« Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch. »
Friedrich Hölderlin, *Patmos*, 1807

« Le parlé à l'état pur est Poème »
Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*

« Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par sa nature),
parce que l'art n'existe que conceptuellement »
Joseph Kosuth, «Art after philosophy», 1969

IV. Que signifie la réalisation d'une philosophie critique de la métrique ? À la fois d'établir une archéologie critique du concept de « mètre » mais aussi d'en penser les conséquences pour la technicisation générale et systématique des gestes de l'œuvre. Il s'agit donc de penser que la critique de la teknè que doit penser le contemporain, nécessite une interprétation de ce qui a contraint l'épreuve de l'œuvre. Or l'épreuve de la modernité va consister à se défaire peu à peu de ces contraintes et à éprouver une phase profondément critique (Vallos 2016). Si nous parvenons à penser après Agamben (2002) ce que signifie une philosophie critique de la métrique, alors nous serons en mesure de penser ce que

signifie, et l'œuvre contemporaine, et pourquoi il y a une relation possible entre ce que nous nommons le texte et ce qui est nommé image.

Il nous faut parvenir à penser ce que signifie la mesure dans la construction de l'œuvre et dans la détermination des processus de création.Pour cela il nous faut faire une rappel de ce que nous nommerions une philosophie critique de la métrique. Le concept est ancien puisqu'il introduit dès la pensée platonicienne comme une des composantes fondamentales du processus de l'œuvre (1). C'est cela qui doit intégrer la question d'une philosophie critique de la métrique telle qu'elle a été proposée en 2002 par le philosophie Giorgio Agamben (2) et telle qu'elle a été proposée en 2016 dans le cadre de ce séminaire. (3).

Que signifie précisément le concept de mètre ? Il faut d'abord l'entendre comme unité de mesure puis comme mesure du vers (donc comme indicateur fondamentale du poétique (4)). Il provient du grec *metron* : mesure et instrument de mesure. Ce qui signifie que le sens du poétique est toujours étriqué entre deux racines Με et Αρ qui signifient ajustement et resserrement (5).

C'est cela le sens d'une théorie critique de la mesure : le sens d'une critique de l'ajustement et du ressèrement du continuum de la langue. Or nous avons à ce jour pensé le lieu technique de l'ajustement de la langue comme mètre.

Il nous reste alors à penser maintenant un autre ajustement, plus tant *technique*, mais *symbolique*. Ce

1. Le processus est lié à quatre données : *logos* (dont l'inversion est le *muthos*), *rhuthmos* (dont l'inversion *arhuthmétikos* et le pendant *arithméticos*), *harmonia* (dont l'inversion est *khaos*) et enfin *métron* (dont l'inversion est *hybris*). Il faut ajouter encore l'opposition *psilos logos* (langage nu) au *métron* (le language rythmé) autrement dit accompagné ou non accompagné. Voir : http://www.fabula.org/compagnon/genre4.php Sur le lien de *kharis* avec *ruthmos* et *metron*, cf. *Rép*. 411 e 2, 486 d 7 ; *Tim*. 47 d 7. Voir le texte https://www.cairn.info/revue-les-etudes-philosophiques-2003-4-page-541.htm#no38

2. Giorgio Agamben in *La fin du poème*, Circé, 2002 :« Chacun de ces essais tente de définir un problème général de poétique en le resserrant dans un cas exemplaire. L'enquête sur les motifs du titre de la *Comédie* dantesque permet d'éclairer l'opposition tragédie/comédie au moment inaugural de la poésie romane, une lecture de l'*Hypnerotomachia Poliphili* et de Pascoli pose en réalité le problème de la relation entre langue vivante et langue morte comme tension interne inaliénable de la poétique de la modernité ; l'introduction à la mince œuvre poétique d'un grand narrateur italien contemporain, Antonio Delfini, offre l'occasion de reformuler le vieux problème du rapport entre vie et œuvre, et de définir le canon de la narration dans l'aire romane comme invention du vécu à partir du poétisé ; enfin, une analyse de la poésie de l'un des plus grands poètes du XXe siècle, Giorgio Caproni, définit style et manière comme les deux pôles dans la tension dialectique desquels s'effectue le geste de l'écriture. Dans les deux essais qui ferment chronologiquement le recueil (« Corn » et « La fin du poème »), le problème devient celui de la structure spécifique de la poésie. Ils sont donc à entendre comme une première contribution à une philosophie ou une critique de la métrique, qui n'existent pas encore. Le premier développe sous forme de chiasme, à travers la lecture du *sirventes* obscène d'Arnaut Daniel, le problème jakobsien du rapport entre son et sens dans la poésie ; le second, qui donne son titre à l'ouvrage, étudie la fin du poème à la fois comme point de crise et comme structure fondamentale, dans tous les sens du terme, de la poésie. »

3. Voir à ce propos *Chrématistique et poïèsis*, II, 10 et suivants.

4. La thèse soulevée par Agamben est que le dernier élément de reconnaissance devait s'entendre dans la césure et l'enjambement. Pour ma part je soutiens qu'il faut désigner une *grammaire zéro* du poème pour pouvoir identifier une tension logique du poème à la prose. C'est cette tension vers la prose qui caractérise la puissance du langage à être poétique, et donc, dans ce cas, ce n'est plus le « mètre ».

5. La racine Με indique la mesure et le mètre (du substantif grec *métron* au verbe latin *metrior*). La racine Αρ beaucoup plus complexe a été largement étudiée (voir Benveniste I, p. 110 et Vallos *Chrématistique* II, 10).

travail doit être entrepris au cœur d'une philosophie critique de la mesure, celle de la puissance des signes. Or nous savons que le principe même de tout signe est la plurivocité (6). Elle est complexe et appartient pour partie à la *teknè* (plus précisément à ce que nous nommons la philologie). Elle est essentielle à la construction du sens et de la puissance de variabilité de la langue et de l'usage de la langue. Elle constitue pour partie ce que nous nommons la construction du symbole, c'est-à-dire « le fonctionnement par correspondance analogique ». Le terme *sumbolè* (7) signifie en grec ajustement (jonction et rapprochement de plusieurs parties). Le verbe *sumballein* signifie mettre ensemble (8), réunir et donc par extension interpréter. Dans ce cas si métron signifie l'ajustement des éléments matériels des langues alors *sumbolè* signifie ajustement des éléments conceptuels de celles-ci. Ceci constitue la structure de base de toute philosophie critique de la métrique. Mais pour cela il faut supposer que nous soyons en possession de l'ensemble des éléments à ajuster. En cela nous sommes alors en mesure de produire un sens pluriel.

Or notre hypothèse est qu'il a été énoncé que nous pouvions produire cet ajustement à partir d'éléments vides et silencieux. Notre hypothèse est que ce que nous nommons modernité (première modernité à partir de la seconde moitié du XV° siècle) est fondamentalement l'exercice de ce que le mythologue allemand Johan Jakob Bachofen nommait un « symbole reposant en lui-même » (9). Le symbole reposant en lui-même signifie deux choses possibles :

1. que nous avons perdu involontairement le sens

6. Il faut entendre le concept de *plurivocité* de plusieurs manières. D'abord comme polysémie parce que les éléments du langage fonctionnent en accumulant des valeurs d'usages contextuels. Il y a ensuite le sens d'une plurivocité étymologique (accumulation historique du sens et des usages). Nous pouvons le nommer comme processus philologique. Ensuite il faut l'entendre comme *amphibologie* qui consiste à avoir recours à la grammaire pour démultiplier les sens des éléments de la langue (Georges Molinié et Michèle Aquien, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, LGF, 1996). Enfin nous renvoyons à une lecture du texte de Roland Barthes «De l'œuvre au texte» in *Le Bruissement de la langue*,(1971), Seuil 1984, p. 69-77.

7. **συμβολή, ῆς (ἡ) I** rapprochement (des lèvres, des paupières, *etc.*) Arstt. *P.A. 2,16,15* || **II** rencontre, *d'où :* **1** ajustement, emboîtement, jointure, *en parl. d'os, d'articulations*, Hpc. *Art. 838,1143* g; Plat. *Phæd. 98* d, *etc.; en parl. d'objets emboîtés ou ajustés* (essieu, *etc.*) Hdt. *4,10;* Xén. *Eq. 10,10* || **2** jonction de routes, de fleuves, *c. à d.* carrefour, Eschl. *fr. 171;* Xén. *Hell. 7,1, 29;* confluent, DS. *17,97;* Arr. *An. 6, 4,6* || **3** rencontre, engagement, combat, Hdt. *1,66,74;4,159;6,110;7,210; en parl. de vaisseaux*, Eschl. *Pers. 350* || **III** convention, contrat, Arstt. *Rhet. 1,4,11* || **IV** contribution d'argent, Plut. *Agis 9, Arat. 11, etc.; particul.* écot pour un pique-nique, *d'ord. au plur.* : συμβολὰς πράττεσθαι, Ar. *Ach. 1210;* Eub. (*Com. fr. 3,240*) faire payer l'écot; τὰς συμβολὰς κατατιθέναι, Antiphan. (*Com. fr. 3,12*) *etc.*, payer son écot; συμβολὰς φέρειν, Alex. (*Com. fr. 3,449*) apporter son écot; πίνειν ἀπὸ συμβολῶν, Alex. (*Com. fr. 3,425*) boire à un repas par écot; *d'où* pique-nique, Xén. *Conv. 1,16* (συμβάλλω).

8. On remarquera que la teneur même du *symbole* comme *sumballein* est l'exact inverse du processus amphibologique comme *amphiballein* : tandis que le premier consiste à ajuster les éléments le second consiste à les éparpiller.
Il faut alors penser deux ensemble, celui de la symbologie et celui de l'amphibologie.

9. Voir à ce propos Walter Benjamin, « J. J. Bachofen » (1935), *Écrits Français*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2003, p. 123-146 et aussi J. J. Bachofen, *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*. Basel 1859 (https://archive.org/details/versuchberdiegroobachgoog) et enfin le texte de Furio Jesi sur le silence des symboles : http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/JESI-SYMBOLE-SILENCE.pdf

des éléments contenus dans le symbole

2. que nous avons perdu volontairement le sens des éléments contenu dans le symbole

Dans le premier cas cela signifie que nous avons perdu par manque d'usage ou de conservation la valeur d'un signe, ou plus exactement les valeurs de ce signes et les relations entre les valeurs de ce signe. Dès lors nous nous retrouvons devant un mutisme que seule l'image du signe comble ou bien devant un exercice complexe d'archéologie et de philologie qui consiste à tenter de recomposer le sens du signe. Ce qui nous intéresse est la seconde solution qui consiste à perdre volontairement les valeurs du signes : dans ce cas nous rendons volontairement silencieux le sens des symboles. Le but de cette opération consiste alors à débarrasser le signe d'une partie de ses valeurs pour lui en ré-attribuer d'autres et en contrôler l'usage et les valeurs. Il s'agit donc d'un processus profondément idéologique. Nous proposons pour cela une série d'expérience de ce qui consiste à entendre par silence des symboles. Notre hypothèse est que ce qui fit improprement nommée renaissance et que nous nommons modernité a été le lieu de l'affirmation catégorique de ce nouvel usage des symboles reposants en eux-mêmes. (10)

- 1° expérience à Ferrare au palazzo Schifanoia (11) : réutilisation des valeurs zodiacales et mythologiques au service de la glorification de la gouvernance de Borso d'Este

- 2° expérience : abandons des signes de la théologie chrétienne mais ré-usage des signes « nouveaux » d'une métaphysique entièrement au service d'une idéologie

- 3° expérience : si l'on peut considérer que les

10. C'est à la fois une épreuve douloureuse de la destruction de la complexité du sens et à la fois une épreuve douloureuse d'une construction fasciste du pouvoir et de la gouvernance. Une construction fasciste du politique.

11. http://www.wga.hu/html_m/c/cossa/schifano/
Voir aussi le texte de Aby Warbug, 1912 : «Art italien et astrologie internationale au palais de Schifanoia à Ferrare».
Voir encore Agamben «Warburg et la science sans nom» : https://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2002/files/2016/09/Agamben-Aby-Warburg-et-la-science-sans-nom.pdf
Voir aussi : http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1339
Voir enfin l'ensemble des éléments de recherche publiées sur le site du Laboratoire Fig.

antiques sont ceux d'une relation continue entre le règne et la *teknè* (le principe de la gouvernance se construit à partir de données techniques), celui des temps de la chrétienté sont ceux d'une relation continue entre le règne et la gloire (le principe d'une gouvernance qui se construit à partir e la *doxa* : voir à ce propos l'ouvrage de Agamben (12).). Dans ce cas la première modernité consiste alors à établir une relation parfaitement nouvelle entre la gloire et la *teknè* : ce qui signifie que la gouvernance est exclue (elle devient un résidu de la *teknè*) et ce qui signifie que la *teknè* est entièrement au service de la construction doxique de la représentation de soi (*doxa*). Ce qui se nommera alors modernité consistera alors à deux choses : 1. tenter de replacer du politique et 2. établir une critique de cette relation triomphante. pour cela est il est alors nécessaire de rentre silencieux l'ensemble des signes pour pouvoir les techniciser.
- 4° expérience : la technicisation des valeurs d'usage (voir Furio Jesi)
- 5° expérience : la Camera d'Alabastro : l'apparition du syndrôme Bacchus et sa très longue dérivation.
- 6° expérience : dimension critique : parmi celle-ci nous revenons sur l'œuvre essentielle de Marcel Broodthaers *Musée d'art moderne. Département des Aigles*.

Giorgio Agamben, *Le règne et la gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement (Homo sacer II, 2)*, Seuil 2008 *:* http://aaaaarg.fail/upload/giorgio-agamben-le-regne-et-la-gloire-pour-une-genealogie-theologique-de-leconomie-et-du-gouvernement.pdf

Il faut dorévant consacrer son travail à l'interprétation critique de la relation de la gloire à la tekhnè.

26 février 2017

Séminaire 2016-2017.
Fig. (Figure, Image, Grammaire)
XVII. Séminaire : instantiation.

« *Wo aber Gefahr ist, wächst*
Das Rettende auch. »
Friedrich Hölderlin, *Patmos*, 1807

« Le parlé à l'état pur est Poème »
Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*

« Tout art (après Duchamp) est conceptuel (par sa nature), parce que l'art n'existe que conceptuellement »
Joseph Kosuth, «Art after philosophy», 1969

V Que signifie, si nous avons déconstruit ou si nous proposons une déconstruction du modèle du mètre, de construire une pensée de l'œuvre qui lui soit inverse? Que signifie dès lors l'inverse d'une pensée du mètre ? Que signifie alors une pensée de l'œuvre après une philosophie critique de la métrique? En quoi nous devons repenser de manière radicale une idée de l'œuvre qui ne puisse se faire à partir des catégories exigées par le concept de mètre et de métrique? Nous proposons pour cela une *théorie critique de l'instantiation de l'œuvre*. Mais il faut alors penser ce que signifie une théorie de l'instantiation. Nous émettons alors comme

1. Ce texte de ce séminaire est pour partie issu d'un séminaire donné le 8 mars au CNEAI à Paris dans le cadre d'*Art in Translation* et d'une conférence donnée le 18 mars à la Fondation Vincent Van Gogh Arles.

s'oppose a mètre est une épreuve de l'instance de œuvre, de l'instantiation du poème (1).

Pour cela il nous faut repartir d'une hypothèse fondamentale qui consiste à penser que la modernité est l'affirmation d'une fin de la philosophie comme achèvement de la métaphysique et tâche nouvelle de la pensée (2). Qu'est-ce cela signifie. Une fois encore qu'est-ce que signifie philosophie? Elle signifie au sens le plus radical l'interrogation sur les modes de l'agir et en même temps une mise en garde sur les modes de catégorisation (confiscation) de cet agir. Or nous le savons l'idée de la pensée occidentale a consisté à penser qu'il était nécessaire de déterminer à l'avance l'essence de l'être pour déterminer sa capacité à agir. Ce travail est celui de l'ontologie qui recueille les formes factices de l'être pour en déterminer son essence. C'est cette essence qui détermine ce que l'être peut ou ne pas faire. En somme il faut déterminer l'essence de l'être pour en déterminer son *energeia*. La pensée occidentale est donc la construction de ce rapport canonique entre essence et agir (3), entre fondation de l'essence de la puissance et la possibilité de l'agir. La fin de la philosophie consiste donc à se «débarrasser» de cette relation : non pas la renverser, ce qui n'aurait pas de sens, mais la « rompre » de sorte que l'agir de l'être ait lieu en dehors de toute essence (4).
Dès lors il ne s'agit pas pour l'être de commencer par déterminer la teneur de son essence pour déterminer l'agir, mais de penser l'agir à partir de la teneur de son «avoir lieu». Ce qui importe donc est la teneur d'une instance de l'œuvre.

2. Cette question est un lent processus qui trouve son moment d'affirmation en avril 1964 lors de la conférence que Martin Heidegger donne à Paris et intitulée, *La fin de la philosophi et la tâche de la pensée*, (trad. Jean Beauffret), Gallimard, 1968

3. Le premier texte fondamental est le traité d'Aristote sur l'*energeia* et sur la *dunamis*. Ce traité fut intitulé par Andronicos de Rhodes *bibla meta ta phusica*, littéralement le livre après la physique : cela deviendra encore plus tard un concept à part entière, la *meta-ta-phusica*, c'est-à-dire une théorie de l'après-physique, autrement dit la métaphysique. La métaphysique devient donc cette discipline particulière qui consiste à tenter de puiser ailleurs la fondation de l'agir et surtout la fondation archétypale de la possibilité de l'agir. Et c'est cette relation qui fonde la totalité de ce que nous nommons philosophie. Dès lors se pose une question problématique, la détermination archétypale d'une *energeia* qui a consisté et consister à mesure la capacité propre des êtres. La question devient alors morale et politique.

4. Nous savons aussi que ce rapport (fondation archétypale de la possibilité de l'agir) est le fondement du concept d'humanisme. Or le texte de Martin Heidegger *La lettre sur l'humanisme*, de 1946, tout en déconstruisant cette relation et le concept d'humanisme, commence en affirmant que nous ne pensons pas encore assez suffisamment l'essence de l'agir. C'est ce manque occulté par l'histoire de la philosophie qu'il faut penser. C'est cela la tâche de la pensée. http://laboratoirefig.fr/wp-content/uploads/2016/04/eidegger-ettre-ur-l-umanisme-1946.pdf

insto, *stĭti*, *stātūrus*, *āre*, int. et tr.

I int. : ¶ **1** se tenir sur ou au-dessus de : *saxo in globoso* PAC. *Tr. 367*, être debout sur un globe de pierre; *jugis* VIRG. *En. 11, 529*, se tenir sur les hauteurs ‖ *vestigiis* LIV. *27, 19, 9*, marsur les traces de qqn ¶ **2** serrer de près, presser vivement : *hosti* LIV. *2, 65, 2*, serrer de près l'ennemi; [abst] CIC. *Div. 2, 149* ‖ [fig.] *alicui, ut* CIC. *Quinct. 34*, presser vivement qqn de ¶ **3** s'appliquer sans relâche à qqch : *operi* VIRG. *En. 1, 504*, presser un travail ‖ [avec inf.] mettre de l'insistance à : *instat poscere* CIC. *Verr. 3, 136*, il réclame avec insistance ¶ **4** être sur le dos (sur les bras), être tout près : *cum legionibus instare Varum* CÆS. *C. 2, 43, 2*, [ils disaient] que Varus avec ses légions était tout près ‖ être imminent : *tibi multa bona instant a me* PL. *Pers. 492*, de moi vont t'arriver une foule de bonnes choses; *bellum instat* CIC. *Att. 14, 9, 3*, la guerre est imminente ; *illi iter instat* CIC. *Att. 13, 23, 1*, il est à la veille d'un voyage ‖ menacer : *tibi ab iis instat periculum* BRUT. *Fam. 11, 20, 1*, tu es menacé d'un danger de leur part.

II tr., ¶ **1** être sur : *rectam viam* PL. *As. 54*, être dans la bonne voie ¶ **2** serrer de près, poursuivre : *hostes* NEP. *Ep. 9, 1*, poursuivre les ennemis ¶ **3** presser l'accomplissement d'une chose : *currum* VIRG. *En. 8, 434*, se hâter de fabriquer un char ¶ **4** être suspendu sur, menacer : *tantum eum instat exiti* PL. *Pœn. 918*, voilà le malheur qui le menace ¶ **5** dire avec instance, insister : *unum instare de indutiis* CÆS. *C. 3, 17, 5*, il insistait sur une seule chose, la question de trêve; *instat illud factum (esse)* TER. *And. 147*, il soutient que la chose a été faite ‖ [abst] : *alicui instanti negare aliquid* CIC. *de Or. 1, 99*, refuser qqch aux instances de qqn.

Que signifie le terme instance? Il signifie une sollicitation (5). Il provient du latin *instantia* () qui signifie imminence, demande. Le terme *instans* provient de *insto* (*instare*) () : sens intransitif se tenir sur ou au-dessus, s'appliquer à quelque chose; sens transitif être sur, insister, presser l'accomplissement.

5 Première occurrence du terme instance attesté dès 1240 au sens d'une demande insistante puis il sera attesté au sens d'une poursuite en justice.

instantĭa, *æ*, **f.** *(instans)*, ¶ **1** [fig.] imminence, proximité, présence : NIGID. *d.* GELL. *9, 12, 6 ;* CIC. *Fat. 27* ¶ **2** application assidue (constante) : PLIN. *Ep. 3, 5, 18 ;* SOL. *2, 46* ‖ allure pressante [du style], véhémence : PLIN. *Ep. 5, 8, 10* ‖ demande pressante, instances : APUL. *M. 2, p. 123, 38 ;* DIG. *32, 1, 32.*

Le verbe *in-stare* signifie que nous nous tenons debout dans l'imminence du geste et de l'agir. Son opposé est alors ce que nous nommons une *ex-stase*. Ex-stare ici aussi signifie se tenir au-dessus mais en sorte de rendre visible la tenue de son être. Il y a donc une immense opposition entre rendre visible le geste et rendre visible la teneur existantiale et extatique de l'être.

Il y a donc une relation complexe entre le concept de STASE, celui d'une INSTANCE et celui d'une EXTASE. C'est celle relation qui explique l'histoire du concept d'être, de l'ontologie et de l'oubli de l'interprétation de l'essence de l'agir.

Comment entendre le concept d'extase? En ce qu'il s'agit d'une manière de se tenir «au-dessus» de la forme du suspens et de l'arrêt. C'est cela le caractère extatique de l'être. Dès lors le caractère de l'instantiation est ce qui précède le caractère extatique puisqu'il s'agit pour l'être de se tenir comme en insistant sur ce qui tient à l'être (et non ce qui sort de l'être). Nous pourrions alors émettre l'hypothèse que le caractère de l'instantiation est ce qui tient de l'agir tandis que par conséquence le caractère extatique tient de l'être. Comment pouvons nous définir le caractère de l'instantiation? Il est la puissance de l'être à insister sur ce qui doit advenir par l'agir. Comment définir le caractère extatique? Il est la puissance de l'être à exister et à faire advenir

ce qui doit. Il y a donc une relation entre un insister et un exister. L'insister est une manière de se ternir ferme dans l'agir tandis que l'exister est une manière de sortir de l'agir pour advenir à l'être. Ceci est la forme dialectique propre à l'histoire de l'œuvre (6). Ce qui signifie alors que nous avons deux concepts apposés, l'instance et l'existence. L'une éprouve une insistance dans l'agir, tandis que l'autre éprouve la nécessité d'une sortie vers l'être (essence). À partir du moment où l'Occident a exclusivement privilégié l'interprétation de l'existence il a fallu analyser à la fois le point de départ (la stase) donc la nomenclature de ses qualités propres puis analyser la possibilité du mouvement en fonction d'un ratio entre essence et puissance (7). Puisque nous assumons avoir commencer une fin de la métaphysique (8) il nous faut penser la teneur d'une philosophie qui pourrait alors se tenir à observer et penser le concept d'instance. Si l'instance est une manière de se tenir avec insistance sur le mouvement de l'être alors il s'agit bien d'en penser l'agir. Dans le concept d'instance il n'y a dès lors ni point de départ ni interprétation de la possibilité (puissance) mais l'épreuve d'une tension incrustée dans le temps matériel synthétique entre agir et se tenir. En somme la métaphysique est l'histoire de l'existence de l'être (comme essence) tandis que la fin de la métaphysique est l'épreuve de l'instance de l'être (comme agir). C'est alors pour cela que Heidegger pouvait affirmer (9) que nous pensons insuffisamment l'essence de l'agir, c'est-à-dire le lieu de l'agir. Le lieu de l'agir est cette manière de ce tenir avec insistance plutôt que toute manière de penser une existence. Tandis que nous pensons l'existence nous occultons le lieu de l'agir.

6. Histoire de l'œuvre signifie interpréter la manière avec laquelle soit nous l'éprouvons soit nous l'occultons. La philosophie est la manière avec laquelle nous déconstruisons les formes d'occultation et de désoccultation.

7 La trop longue histoire de la métaphysique a consisté en un travail de calcul des qualités propres des êtres pour déterminer de manière logique ce à quoi ils étaient destinés comme opérativité. L'histoire de ce *ratio* est l'histoire de la clôture de l'être et l'histoire des formes d'aliénation du vivant.

8. Un achèvement par simple impuissance à penser l'être.

9. Ce qui ne reviens pas au même, mais qui entretient des relations très fortes : tandis que pour maintenir les qualités essentielles de ce qui doit advenir à l'œuvre on multiplie les techniques de mesures, on augmente alors les contraintes. C'est pour cela qu'il nous faudrait encore penser à fonder une philosophie critique des contraintes.

Or il s'avère que le moment précis où l'histoire de la métaphysique se clôt, s'ouvre une nouvelle histoire de l'œuvre. Ou pour le dire encore autrement, tandis que l'histoire de la pensée en Occident s'accorde à penser l'existence, l'histoire de l'œuvre se construit à partir d'une histoire théorique de la métrique et de la contrainte (10). C'est une manière de penser l'œuvre à partir de la formalisation d'une série presque infinie de contraintes (c'est-à-dire de mesures). Or, à partir du moment où l'histoire de l'Occident s'incruste lentement dans une histoire critique de la métaphysique, alors s'ouvre une réelle modernité de l'œuvre (11) qui consiste précisément à faire advenir l'œuvre à partir de l'instantiation et non à partir de l'existence. L'œuvre est alors instable, délégable et présentant un réel dans la lecture : celui de ne jamais pouvoir advenir une quelconque deuxième fois. Il nous faut insister dans la manière avec laquelle nous nous tenons et non dans l'idée de déterminer une essence de ce qui est : tandis que l'existence insiste sur l'être et oublie l'histoire de l'agir, l'instant insiste sur l'agir pour laisser être l'être.

12 mars 2017

10. nous émettons l'hypothèse qu'il s'agit de la seule réelle modernité à laquelle nous ayons assisté. C'est bien pour cela que nous sommes modernes, mais sans modernité (cf Pierre-Damien Huyghe).

11. Comment penser la modernité de l'œuvre ? En admettant que ce qui se joue pour l'histoire de la crise du mètre (histoire du poétique) est emblématique d'une histoire de l'œuvre C'est précisément pour cela que Braoodthaers peut affirmer pacifiquement et de manière insincère que les arts plastiques et la poésie se tiennent main dans la main. Parce qu'il s'agit en fait de faire l'épreuve l'instantiation. Et dans l'épreuve de cette instantiation il ne peut y avoir de différence entre art plastique et poésie puisqu'il ne s'agit pas d'existence (de l'œuvre) mais épreuve de l'agir. C'est pour cela que la leçon de Broodthaers est à la fois profondément parodique et sincèrement triste.